

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Lude i ludost u renesansnom kazalištu

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Lada Čale Feldman

Studentica: Maja Lay

Zagreb, studeni 2016.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Uvodne opaske	2
3. Od marginalizacije do univerzalizacije	3
3.1. Legenda o ludosti	3
3.2. Ludost na dvoru	5
3.3. Društvo ludosti	8
3.4. Ludost na pozornici	11
4. Od rituala do kazališta	14
5. Avatari ludosti	21
6. Luđaci nad luđacima	25
7. O margini i njezinim mogućnostima	29
8. Zaključak	32
9. Literatura	34

1. Uvod

Tema ludosti, kao prirodni fenomen i kao kulturni konstrukt, već stoljećima okupira književnu i kazališnu maštu. Ludost, ludaci i lude daju izvrstan primjer „drugosti“ i pomaknutosti, a elastičnost tih pojmova omogućuje ludama pristup svim razinama društva i kulture. Međutim, iz kompleksnog pojma ludosti s vremenom se, kao zaseban konstrukt izdvojila figura lude. Kao i ludost, i luda nas straši svojom moći, ona je uvijek na granici - razumnosti i mahnitosti, stvarnosti i iluzije, igre i ozbiljnosti, svjetovnog i nadnaravnog. Previše fascinirana njome da bi je u potpunosti izbacila iz svojeg diskursa, većina razdoblja gura je na margine. No, snažan utjecaj pučke kulture srednjeg vijeka i renesanse povlači ludu u središte svojeg zanimanja i pretvara je u simbol cijelog razdoblja. Luda, okretna i prilagodljiva kakva jest, ubrzo se uvlači u sve aspekte mentaliteta tog perioda. Jedno od njezinih glavnih obilježja, izrazita teatralnost, čini je prvenstveno izvođačem, bilo u pučkim predstavama, bilo na elizabetanskim pozornicama. Svoju izvedbenost luda vječito nadograđuje, primajući na sebe značenja i simbole koje joj okolina pridaje i tako raste, a time napinje i vlastite granice. Međutim, zalaz tog razdoblja razvija pojam individualnosti, kao i modernu, znanstvenu misao. Luda, koja je dotad imala razmjerno fiksnu društvenu ulogu, sada je prisiljena da se vrati na marginu.

Ovaj rad nastojat će prikazati putovanje lude s margina u središte pozornice, gdje njezina kazališnost napokon dobiva priliku zaigrati u svom prirodnom okruženju. Na tom putu luda će se rađati u različitim oblicima, krasit će je raznoliki simboli, a njezina izvođačka obilježja pokazat će se presudnima za njezino preživljavanje, ali i za njezin povratak na margine.

2. Uvodne opaske

„Moje ime, dakle, znate, gospodo – kakav nadimak da vam dam? – Arhiludaci, što drugo mogu? Jer kakvim drugim časnijim imenom može božica Ludost da oslovi svoje vernike?“¹

Na početku ovog pregleda srednjovjekovnog i renesansnog života lude potrebno je naglasiti nekoliko problema. Kao prvi i najočitiji nameće se problem ludosti kao prirodne pojave. Iako motiv ludosti u umjetnosti ne možemo posve odvojiti od fenomena kliničke ludosti, tj. ludosti kao medicinski prepoznate bolesti, umjetnost ne zanima jasna distinkcija između „prave“ i „hinjene“ ludosti. Naravno da razlike i različiti primjeri postoje, no privlačnost ludosti kao književnog i kulturnog motiva proizlazi baš iz te suigre razuma i nerazumnosti te nesigurnosti koju nam luda nameće kada se moramo upitati što je „prava“ ludost, a što nije. Stoga jasne distinkcije između „umjetne“, izvedbene ludosti i „prave“, prirodne ludosti katkada i nema.

Nadalje, zbog velikog obujma „lude“ kulture, ovaj rad prisiljen je usredotočiti se samo na dio europske „lude“ tradicije, a zbog toga ponuditi samo jedan od mogućih pogleda na ovu temu. No, i ovakav ograničeni pogled otvara brojne probleme, stoga ovaj rad prožima svjesnost da se samo površno dotaknuo nekih pitanja, dok druga nije ni okrznuo, no uloviti ludu u njenoj cijelosti bio bi ionako pothvat vrijedan arhiludača.

¹ Erazmo Rotterdamski (1980) *Pohvala ludosti*, Beograd, Izdavačka radna organizacija „Rad“, p. 14

3. Od marginalizacije do univerzalizacije

3.1 Legenda o ludosti

Figura lude ogrnuta je misterijem, jednako kao i njezino podrijetlo, jer je nastala miješanjem različitih kulturnih utjecaja i praksi. Međutim, jasno je da je luda, u kakvom god obliku dolazila, čvrsto povezana s ranim pučkim izvođačkim oblicima, ali i da, jednako tako, ima i određenu ritualnu pozadinu.

Robert Weimann u svojoj studiji o utjecaju narodnih običaja na kazalište Shakespeareova doba polazi od antičkog *mimusa*, popularnog oblika kazališta, za koji tvrdi da još nosi vezu s ritualnim kontekstom, iako naravno, sve manje i manje, da bi kasnije postao izričito sekularni oblik zabave u kojem izvođači prestaju tek utjelovljivati izvedbene persone i počinju predstavljati trodimenzionalne likove: „Usprkos oskudnim dokazima o kazališnoj praksi antičkog *mimusa*, ona vjerojatno predstavlja najstariji i najmanje osporavan primjer pučke drame koja se, za razliku od antičkog festivalskog kazališta, razvila iz veze s različitim društvenim razinama. (...) Ona nije nudila umjetnički dotjerane drame, nego kratke prizore i naturalističke slike života s motivima i likovima preuzetim iz svakidašnjice. (...) U njoj se koncept *mimesis* oslobađa ili barem razdvaja od svojih ritualnih korijena i mitskih funkcija.“² Weimann u *mimusu* nalazi i preteče kasnijeg lika lude, i to u dramskoj figuri *stupidusa*. Taj isti, prema Weimannu, neprestano će se ponovno rađati kroz vrijeme: „U *mimusu* luda prvi puta postaje neizostavan dodatak pučkom kazalištu, ali kasnije će se ponovno rađati u različitim periodima kao talijanski Arlecchino (Harlequin), engleski klaun ili luda, francuski Pierrot ili Jean Potage, španjolski Giangurgolo, nizozemski Pickelhäring i bečki Hanswurst, Staberl i Thaddädl. Kroz sve te transformacije njezin lik zadržava ne samo kontinuitet u karakteru, nego i dramsku dosljednost koja se povezuje s određenom društvenom, verbalnom i prostornom pozicijom, koja zauzvrat osnažuje posebnu vezu između svijeta izvedbe i stvarnoga svijeta. Čak i kada nestaje izvornog jedinstva izvedbe i publike, a kontakt između izvođača i publike postaje

² Svi prijevodi tekstova koji u cijelosti nisu još prevedeni na hrvatski jezik, a navedeni su u ovom radu, moji su, pa stoga donosim i odlomke u izvorniku.

Weimann, Robert (1978) *Shakespeare and the popular theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, USA, The Johns Hopkins University Press, p. 3-4 „Despite the meager evidence as to its theatrical practices, the ancient *mimus* probably provides the first and least contested example of a popular drama which, unlike the Attic festival theater, developed in direct conjunction with varied strata of society. (...) It offered no artistically refined drama, but short, sketchy, naturalistic images of life with motifs and types taken from everyday experience. (...) Here the principle of *mimesis* was freed, or at any rate was separated from its ritual origins and mythical functions.“

minimalan, luda, Arlecchino, Hanswurst ili Vice ostaje atavistička poveznica.³ Sudeći prema njezinom ponašanju, luda prelazi iz rituala u predstavljачke oblike izvođenja, ali nikada u potpunosti ne gubi svoj ritualni karakter.

Enid Welsford također naglašava, između ostalog, mitsko porijeklo lude. Navodi da se spominje u arapskim pričama koje bi putovale do Europe i dobivale nove oblike, te se miješale s postojećim legendama o sličnim lakrdijašima koje naziva *buffoons*. „Lakrdijaška književnost navodi da su legende većinom predstavljale dva glavna tipa likova: seljaka ili sitnog trgovca, te svećenika ili učenjaka.“⁴ Welsford u toj tradiciji spominje likove kao što su austrijski Kalenberger, njemački Till Eugenspiel, engleski Robin Goodfellow, itd. No, ta linija tradicije ukazuje na razvoj lude u drugom smjeru, bliskom mitološkom liku varalice (eng. *trickster*, fran. *fripon*). Welsford također spominje i drugi pogled na ludost koji se razvijao paralelno: „Luđaci se nisu uvijek gledali sa žaljenjem. Naprotiv, postojalo je široko uvjerenje, koje još uvijek postoji, da je luđak osoba vrijedna divljenja, čiji razum više ne funkcionira normalno jer je postao sredstvom nekoga duha, ili neke vanjske moći veće od njega, pa tako ima i pristup skrivenom znanju – a pogotovo poznavanju budućnosti.“⁵ Na primjer, Welsford navodi mnoge primjere povezanosti ludosti i svetosti iz islamske kulture, ali ne mora se posezati tako daleko da bismo dokazali tu vezu – kršćanska Crkva od samih je početaka imala istu naviku. U srednjem vijeku spiritualnost se često služila ludošću kao izlikom, ali i kao maskom da bi bila vidljivija, a ponašanje „poludjelih za Bogom“ usporedivo je s ponašanjem pomahnitalih junaka iz viteških spjevova: odricanje od svjetovnih dobara, lutanje po divljini, golotinja, tonzura i život na margini. Naravno, treba napomenuti da je takav život nešto što „svetac“ bira, dok „luđak“ isto to mora trpjeti bez izbora. Crkva je do 13. stoljeća odbijala službeno prihvatiti slične prakse, koje su većinom prakticirali pojedinci, samotne lutalice, ali nakon što je red sv.

³ Ibid, p. 11-12 „It was in the mimus that the fool first became an indispensable adjunct of the popular theater, but he has been periodically reborn in the Italian Arlecchino (Harlequin), the English clown or fool, the French Pierrot or Jean Potage, the Spanish Giangurgolo, the Dutch Pickelhäring, and the Viennese Hanswurst, Staberl, and Thaddädl. Through all these transformations the type retains not simply a continuity of attitude but a dramatic consistency that is associated with a particular social, verbal and spatial position which in turn reinforces a special relationship between the play world and the real world. Even where the original unity of theatrical production and audience has disappeared, and actor-audience contact is minimal, the fool, Arlecchino, Hanswurst, or Vice remains an atavistic link.“

⁴ Welsford, Enid (1935) *The Fool, his social and literary history*, New York, Farrar and Reinhart, p. 42 „The literature of buffoonery suggests that legend tended to accumulate two main types: the peasant or small tradesman, and the cleric or the scholar.“

⁵ Ibid, p. 76 „The madman is not always regarded as an object of commiseration. On the contrary there is a widespread notion which is not yet quite extinct that the lunatic is an awe-inspiring figure whose reason has ceased to function normally because he has become the mouthpiece of a spirit, or power external to himself, and so has access to hidden knowledge – especially to knowledge of the future.“

Franje približio Crkvu narodu i smanjio ekskluzivnost religije koja je dotad bila rezervirana samo za izabrane, i Crkva prihvaća ideju „božanske ludosti“. Veza Crkve i ludosti ostat će komplicirana i kasnije kada se ludost zapravo razvije u oblik lakrdijaštva proisteklog iz festivalskog veselja, no na to ćemo obratiti pažnju nešto kasnije.

Govoreći o luđačkoj inspiriranosti, nameće se još jedna tradicija bliska ludosti, a to je vjerovanje da umjetnike, pogotovo pjesnike, nadahnjuju viši izvori. To nadahnuće često je nerazumljivo normalnim ljudima pa se i označava kao pjesnička ludost i dio je vječite rasprave o odnosu umjetnikova nadahnuća i njegova djela, te nam ne bi bilo previše važno da u liku nadahnutog pjesnika ne vidimo preteču druge, vrlo snažne i utjecajne tradicije – dvorske lude. Naime, Welsford navodi mnogo primjera, između ostalog i primjer staroirskih pjesnika (*fili*) koji su na dvorovima bili pripovjedači i zabavljači vrsni u improvizaciji i dosjetljivi u raspravama, te su prolazili obuku kako bi te vještine i razvili, ali se za njih smatralo da imaju i nadnaravne vještine, kao što su proricanje i vidovitost.⁶ Welsford, međutim, napominje da je teško izravno povezati takve primjere s kasnijom dvorskom ludom, ali nabraja primjere iz različitih izvora, te je zanimljivo barem razmotriti sličnosti s kasnijim likom lude, a pogotovo dvorske lude.⁷

3.2 Ludost na dvoru

Prema Welsfordu, „dvorska luda zabavlja ne samo svojim apsurdnim prežderavanjem, veselim tračanjem ili podmuklim trikovima, nego i svojim mentalnim ograničenjima ili fizičkim deformacijama koje ju lišavaju i prava, ali i odgovornosti i stavljaju je u paradoksalnu poziciju otpadništva kombiniranu s potpunom ovisnošću o društvenoj grupi kojoj pripada“⁸ i prema tome se razlikuje od drugog tipa lakrdijaša (*buffoon*) koji nije mentalno poremećen, te su njegove mane društveno prihvaćene kao izvor zabave. Takvo razlikovanje čini se pomalo nejasnim jer su mane dvorskih luda, čak i kada zaista jesu psihički bolesnici, jednako tako prihvaćene kao oblik zabave, te se ova distinkcija ne čini valjanom. No, i jedan i drugi lik

⁶ Welsford (1935), p. 88

⁷ Osim irskog *fili*a, Welsford navodi primjere s arapskih dvorova, iz spjeva *Beowulf*, a spominje čak i lik Merlina. Upitno je koliko su ti primjeri primjenjivi na ovu studiju, ali zanimljivo je ponuditi dodatnu (moguću) perspektivu na razvoj lika lude.

⁸ Ibid, p. 55 „The court fool causes amusement not merely by absurd gluttony, merry gossip, or knavish tricks, but by mental deficiencies or physical deformities which deprive him both of rights and responsibilities and put him in the paradoxical position of virtual outlawry combined with utter dependence on the support of the social group to which he belongs“

pojavljuje se prilično rano – Welsford spominje već i dvorove egipatskih faraona, kao i navike rimske aristokracije da drže „priglupе i deformirane robove u svojim kućama u svrhu zabave“.⁹ Te „kućne“ lude često su bili i patuljci, no, iako se ta dva tipa u dosta primjera spajaju u jednu, „kućnu“ ludu, držanje patuljaka prema Welsfordu možda proizlazi iz praznovjerja: „Grba, ćelava glava ili slična deformacija predstavlja dobru zaštitu od loših utjecaja, vjerojatno zato što takva vanjština čini tu jedinku nepogodnom za razvoj zavisti, bilo ljudske, bilo božanske.“¹⁰ Dokaz tome su i male figurice unakaženih, deformiranih bića koje su se držale po kućama kao amuleti ili maskote, kako bi ukućane štitile od loših utjecaja i širile dobru sreću koju je jamčio bliski doticaj s predmetom (ili prema ovoj teoriji, osobom).

Pravo doba dvorske lude ipak nastupa s kasnijim srednjim vijekom – prve neprijeporne zapise o njezinoj poziciji nalazimo u 12. stoljeću, a najveću popularnost dostižu tijekom 14. i 15. stoljeća. Valja napomenuti da se i u izvorima često miješa terminologija, pa se nekada lude nazivaju *histriones*, *buffoni*, *joculatores*, što upućuje na njihovu zabavljačku funkciju, ali i *stultus*, *morio*, *follus*, itd., što je značenjem bliže *ludaku*. U Italiji se pojavom humanizma i nove bogataške klase razvija dvorski život, pa tako cvjetaju i različite vrste dvorskih zabava, između ostalog i navika da se drži dvorska luda. Welsford taj tip lude naziva *buffoon*, ali kao što smo već rekli, nije jasno po čemu se on razlikuje od tipične dvorske lude. U svakom slučaju, talijanska dvorska luda humanističkog razdoblja jedna je od prvih koja svoje vještine razvija kao cijenjenu profesiju. „Lakrdijaši su se zapravo ponašali kao da je svijet njihovo kazalište, kovali su drame u stvarnom životu, iskorištavali vlastite, ali i tuđe pogreške te bili umjetnici koji su u isto vrijeme bili i stvaratelji i djelo, a treba dodati i da su jednako tako i u potpunosti ovisili o naklonosti svoje publike. (...) Prepričavali su razvratne anegdote, parodirali osobe svih zanimanja i nacionalnosti, imitirali živuće ljude, savijali svoja tijela, izvodili akrobacije, rugali se i podsmijehivali čak i najcjenjenijim članovima društva u kojem su se našli.“¹¹ Njihove lakrdije često su bile prilično grube i vulgarne, pa su se tako i kritizirale. Međutim, s obzirom na to da su lude najčešće bile bliski družbenici svojih gospodara, uživale su i njihovu veliku

⁹ Welsford (1935), p. 58

¹⁰ Ibid, p. 61 „The possession of a hunchback, a bald head, or any striking deformity, is a good safeguard against this malignant influence, presumably because such misfortunes render one too wretched to excite either human or divine envy.“

¹¹ Ibid, p. 15 „In fact buffoons treated the world as their theatre, plotted their dramas in real life, exploited their own and other people's failings, and were artists who were at once their creators and their own creations and also it must be added artists who were utterly dependent upon the immediate goodwill of their public. (...) They told obscene anecdotes, parodied men of all professions and nations, imitated living people, contorted their bodies, performed acrobatic feats, mocked and flouted the most honourable members of the company in which they found themselves.“

zaštitu, a ponekad su bile i jednako obučene kao i oni, te na taj način postajale komični dvojnici svojih gospodara. Popularnost dvorskih luda bila je tolika da su ih i pape u Vatikanu držali u svojim družbama.

Jasno je vidljivo da je postojala distinkcija između dviju vrsta dvorskih luda, i to već od 12. stoljeća: *prirodna* (*natural*) luda ili, bolje rečeno, osoba s mentalnim poteškoćama i *umjetna* (*artificial*), profesionalna luda koja, slično glumcu, pažljivo gradi svoju ulogu na dvoru i za to je bogato nagrađena. No, za razliku od glumca, luda se koristi svojim neposrednim okruženjem kao pozornicom i kao publikom.¹²

Postoje dokazi da se prema dvorskoj ludi ostatak dvora dobro odnosio, da su ponekad imali i vlastite slugе, da su za njih izdvajali određene svote novaca, te da su ih pristojno pokapali. Talijanski dvorovi čak su ih međusobno razmjenjivali, a živjele su razmjerno luksuzno sve dok su uspijevali zadržati pozornost svojih gospodara. Primjeri su brojni, a neke od najpoznatijih dvorskih luda uključuju lude francuskih kraljeva kao što su Maistre Jehan, luda Philippa od Valoisa; Caillette, luda Louisa XII.; Triboulet, luda Louisa XII. i Francoisa I., ovjekovječena u drami Victora Hugoa *Kralj se zabavlja*, itd. Njemački car Maximilian I. imao je ludu imena Kunz von der Rosen, dok je slavni Will Sommers bio luda engleskog kralja Henrika VIII., te poslije njegova sina Edwarda VI.

Međutim, nisu samo lude zabavljale kraljeve. Engleski dvor kasnije renesanse imao je jasno razvijen sustav dvorskih zabava. Godina se dijelila na dvije sezone, ljetnu u kojoj je dvor putovao i posjećivao gradove, sela i različite plemićke rezidencije, te zimsku, sezonu dvorskih zabava. Za organizaciju tih zabava imenovao bi se meštar od zabave (*Master of the Revels*), kojemu je bio zadatak okupiti glumce i zabavljače te izabrati predstavu koja će se prikazivati. On se često nazivao i *Lord of Misrule* (hrv. gospodar bezvlađa), a njegova funkcija pojavljuje se i u plemićkim kućama, a ne samo na dvoru: „Jasno je vidljivo zašto se formalno bezvlađe dozvoljavalo u strogim kućanstvima, gdje su ljudi redovito objedovali, i to većinom sa strahopoštovanjem, u društvu gospodara kuće. Gospodar bezvlađa, parodirajući vlast tako što dozvoljava određenu slobodu unutar strogog poretka, korisno je oruđe da se održi red takve skupine. Dajući riječ svojem dvojniku, autoritet gospodara kuće ostaje nekompromitiran.“¹³

¹² Welsford (1935), p. 26

¹³ Barber, C.L. (1972) *Shakespeare's Festive Comedy*, USA, Princeton University Press, p. 25 „One can see why formal misrule would be most used in formal households, where people regularly ate, more or less in awe, under the countenance of My Lord. My Lord of Misrule, burlesquing majesty by promoting license under the forms of order, would be useful to countenance the reverly of such a group. And by giving way to a substitute, the master's own authority was kept clear of compromise.“

Ovdje ponovno nailazimo na ludinu funkciju dvojnika vlastitog gospodara, koja služi da bi na neki način stvorila paralelni svijet u kojem je dopuštena određena količina razuzdane slobode, ali u kontroliranim, formalnim uvjetima. Takvo prakticiranje slavljeničke slobode smatra se sekulariziranim oblikom praznika luda (fran. *fête des fous*, eng. *Feast of Fools*), u kojem figura lude, kao i u građanskim karnevalima, trijumfira kao gospodar prazničkog veselja.

3.3 Društvo ludosti

Mihail Bahtin u svojoj poznatoj studiji o Rabelaisovom djelu naglašava prevlast pučke smjehovne kulture u srednjem vijeku i njezine velike utjecaje na tadašnje cjelokupno društvo: „Ceo beskrajni svijet smehovnih formi i manifestacija suprotstavljao se oficijelnoj i ozbiljnoj (po svom tonu) crkvenoj i feudalnoj srednjovjekovnoj kulturi. Usprkos raznolikostima tih formi i manifestacija – ulične svetkovine karnevalskog tipa, posebni smehovni obredi i kultovi, lakrdijaši i lude, džinovi, kepeci i nakaze, putujući komedijaši razne vrste i ranga, ogromna i mnogolika parodična književnost i ostalo – sve one poseduju jedinstven stil i sve su one delovi i delići jedne i celovite narodno-smehovne karnevalske kulture.“¹⁴ Ona se manifestira kroz književno smjehovne oblike i različite forme slobodnijeg uličnog govora, ali i, za našu studiju najvažnije, kroz obredno-predstavljачke forme kao što su karnevali, procesije, predstave, itd. Glavni temelj svih tih formi je smijeh i njegovi različiti oblici koji su bili oštra opreka ozbiljnim crkvenim i državnim obredima: „One su pružale jedan sasvim drukčiji, naglašeno neoficijelan, vancrkveni i vandržavni pogled na svet, čoveka i ljudske odnose; one kao da su, s onu stranu svega oficijelnog, gradile drugi svet i drugi život, u kome su učestvovali u većoj ili manjoj meri svi srednjovekovni ljudi, u kojima su oni u određenim periodima živeli. Bez ove svojevrsne podele na dva sveta, ni kulturna svest srednjeg veka ni kultura renesanse ne mogu se pravilno razumeti.“¹⁵ Taj drugi život naroda nalazimo već i u rimskim saturnalijama, a prema C.L. Barberu „saturnalijski uzorak pojavljuje se u mnogim varijacijama, od kojih sve uključuju inverziju, iskaz i protuiskaz, a temeljni se tijekom tog uzorka može sažeti u formuli kroz otpuštanje do razjašnjenja“¹⁶.

¹⁴ Bahtin, Mihail (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd, Nolit, p. 10

¹⁵ Ibid, p. 12

¹⁶ Barber (1972), p. 4 „The saturnalian pattern appears in many variations, all of which involve inversion, statement and counterstatement, and a basic movement which can be summarized in the formula, through release to clarification.“

Razdoblje prazničkog veselja bilo je razdoblje inverzije vlasti koje je imalo „efekt aktivacije kolektivnog sjećanja“¹⁷ u kojem bi različita pučka vjerovanja, kao vjerovanje u magiju, ponovno stupala na scenu. Postojale su određene razlike, već u to doba, između gradske i seoske kulture slavlja. Pučka kultura tog doba u provinciji ravnala se još uvijek po prirodnom kalendaru tj. prevladavao je seljački način života za koji je najvažniji bio biološki sat, a ne ljudska podjela vremena. Iako je Crkva uobičajeno bila protiv takvih slavlja, karakterizirajući ih kao poganska i vulgarna, manja crkvena središta često su i sama bila inicijatori takvih događanja – u neobrazovanim sredinama pučka kultura, kojoj je u prirodi da miješa različite utjecaje, jednostavno je bila prejaka. Toliko da su crkvena dvorišta bila glavna mjesta okupljanja za slavlja poput dana Robina Hooda ili Ivanjske noći u Engleskoj.

Iz crkvenih je praksi izrasla i tradicija praznika luda, snažnija u kontinentalnoj Europi, pogotovo Francuskoj, nego u Engleskoj tog doba. Praznik luda postojao je kao svojevrsna parodija crkvenih običaja pod vodstvom lude biskupa (patrijarha, kralja ili pape luda, ovisno o kontekstu). Ništa nije bilo pošteđeno – ismijavao se sakrament svete mise, crkveni službenici, čak i Sveto Pismo: „O kojoj god se prilici radilo, koliko god se razlikovale forme i podrijetlo (drevno, pogansko, kleričko ili korporativno), groteskni proces inverzije postignut kroz *mimesis* ili prerušavanje uvijek je u centru pažnje. To se događa kada je *rex saturnalius*, lažni kralj ili gospodar bezvlada, dječak biskup (njemački Schul- ili Apfel-Bischof), ili klaun svećenik izabran da predvodi zajednicu u slavlju i zaigrano preokreće konvencionalni poredak naopako.“¹⁸ Weimann takvo stanje naziva *topsy-turvydom*, što bi na hrvatskom odgovaralo pometnji ili zbrkanosti. A ta praznička pometnja bila je usko vezana s idejom postojanja utopijske zemlje u kojoj vlada jednakost i obilje: „Prazničko ukidanje nejednakosti i zaigrana izmjena uloga između gospodara i slugu određivala je demokratski karakter saturnalija, koji je služio prividnom očuvanju izvornog stanja prirode u kojem su svi ljudi bili jednaki.“¹⁹ Taj san o utopiji manifestirao se kao priča o mitskoj *Land of Cockayne* i kao elizabetanska nostalgija o davnim vremenima, *Golden Age*, u kojima je vladao mir i veselje. Kako Laroque naglašava,

¹⁷ Laroque, Francois (1991) *Shakespeare's Festive World*, UK, Cambridge University Press, p. 26 „Festivals had the effect of triggering the collective memory.“

¹⁸ Weimann (1978), p. 21 „Whatever the occasion, however varied the forms, and however different the background (ancient, pagan, clerical, or corporative), a grotesque process of inversion achieved through mimesis or disguise is again and again the mainspring. This happens when a *rex saturnalius*, a mock king or Lord of Misrule, a Boy Bishop (the German Schul- or Apfel-Bischof), or a clownish priest is chosen to preside over the reveling community, playfully turning the conventional order of things upside down.“

¹⁹ Ibid, p. 21 „The festive abolition of inequality and the playful exchange of roles between masters and servants defined the democratic character of the Saturnalia, which ostensibly served to preserve the memory of the original state of nature where every man was equal.“

jedna od funkcija festivala je i da obilježava vrijeme pa zato festivali „preuzimaju skoro nepromjenjivi karakter, kao da su odvojeni od vremena i tako zaštićeni od njegovog utjecaja“²⁰. Kako je renesansa, a pogotovo elizabetanska Engleska bila „opsjednuta strahom od kaosa i mogućnosti promjene“²¹, „pučki i aristokratski krugovi zajedno su poticali mit po kojemu su ih festivali štitili od nesigurnosti i nagrivanja vremena.“²²

U isto vrijeme kada su bujale dvorske ceremonije i seoska pučka slavlja koja su ljude prividno vraćala u utopijsko stanje izobilja, u gradovima su se slavili karnevali. Gradska tradicija karnevala nije bila toliko vezana uz Crkvu, koliko za kršćanski kalendar – karneval se, kao i danas, odvijao u periodu prije Korizme i bio je obilježen raznim slavljima i običajima kao npr. običajem da se lutka zvana Jack of Lent (u engleskom govornom području, ali običaj postoji i u drugim dijelovima Europe) spaljuje ili izbacuje iz grada na kraju slavlja i tako služi kao svojevrsno žrtveno janje. I Weimann i Laroque spominju da je tu jednaku funkciju žrtve ponekad ispunjavala i figura lude, koja je zajednici služila kao *pharmakos*, prvo u ritualima, a zatim i na pozornici, u pučkim predstavama.

Međutim, zanimljivo je vratiti se na organizaciju samih karnevala u gradovima koja se često, pogotovo u Francuskoj, prepuštala tzv. „veselim društvima“ ili „sociétés joyeuses“. Takva društva bila su zadužena za urbana slavlja, a okupljala su većinom mlade ljude iz afirmiranih obitelji, pa se taj običaj često preslikavao i na sveučilišta. Osim „société joyeuse“ u svojim nazivima navodili su još i titule „abbaye“, „royaume“, i sve druge institucije koje su željeli parodirati, a taj oblik zabave smatra se još jednom od sekularnih manifestacija crkvenog praznika luda. Jedno od najpoznatijih takvih udruženja bilo je *Mère-Folle de Dijon* ili *Infanterie Dijonnaise*: „Majka Ludost, u stvari muškarac odjeven u ženu, uistinu je upravljala poslovima svoje skupine, a primanje u Infanterie bila je vrlo službena stvar. (...) Nekoliko puta godišnje društvo je organiziralo goleme trijumfalne procesije koje su se sastojale od kola s ludama koje bi na brojnim stajalištima recitirale dijaloge na francuskom ili na burgundskom narječju, dok bi Majka Ludost jahala na kraju povorke na velikom bijelom konju ili se vozila u prekrasnoj kočiji. Ponekad bi se povorka sastojala samo od jedne velike kočije koja bi se pretvorila u kazalište u kojemu je sjedila Majka Ludost okružena glumcima i glazbenicima. Majka Ludost bila je

²⁰ Laroque (1991), p. 75 „...they assume an almost immutable character, as if they were detached from time itself and protected from all erosion.“

²¹ Tillyard, E.M.W. (1998) *The Elizabethan World Picture*, London, Pimlico, p. 24

²² Laroque (1991), p. 75 „Popular and aristocratic circles simultaneously have subscribed enthusiastically to the myth that festivals protected them from the precariousness and erosion of time.“

samoimenovani zaštitnik javnog morala, a njezino oružje bila je domišljata satira.²³ Takav pristup je, međutim, često izazivao skandale i negodovanja, pa je francuski kralj Louis XIII. 1630. godine zabranio njihovo djelovanje. Tradicija se ipak nastavila u Nizozemskoj i okolnim zemljama, dok se u drugim zemljama običaj proširio na sveučilištima. No, ovaj običaj, u kojem je luda carevala više nego ikad prije, omogućio joj je da se popne na pozornicu i zauzme svoje punopravno mjesto u kazalištu.

3.4 Ludost na pozornici

Upravo su „vesela društva“ ispunila pozornice samo likovima luda. Dotad se luda pojavljivala kao sporedan lik u moralitetima i misterijima – prije svega kao pratitelj i komentator te kao predstavnik tjelesnog i svojevrsna veza s pučkim likom vraga (što jednako tako nije zanemarivo kada razmatramo razvoj lika lude), ali i u pučkim predstavama gdje je njezina uloga varirala od vražjeg predstavnika na zemlji do ritualne žrtve. 15. stoljeće zaista povlači ludu s margina i iz kostima sporednih likova i stavlja je u centar pozornosti.

Jedan od najboljih dokaza tome su i sotije koje Hrvatski jezični portal definira kao „vrstu lakrdije, kazališni komad u Francuskoj od 14. do 16. stoljeća, zasnovan na ideji da je svijet carstvo ludosti“²⁴. One su po svojoj strukturi i nastanku vrlo bliske farsama i moralitetima, ali od njih se razlikuju po tome što su svi likovi alegorije i to one koje predstavljaju različite oblike ludosti: „Tema sotije je univerzalni utjecaj Majke Ludosti, njena forma je prozivka različitih tipova luda, a njen razvoj predstavlja redukciju svih prividno različitih slojeva čovječanstva na samo jedan tip: čovjeka u lakrdijaškoj kapi.“²⁵ Likovi nemaju vlastitih imena, navode se kao Sot 1, Sot 2 ili sličnim univerzalnim oznakama, a vođa cijele procesije luda je Majka Ludost²⁶.

²³ Welsford (1935), p. 204 „Mère-Folle, who was a man dressed up as a woman, had a real jurisdiction over the affairs of her company, and reception into the Infanterie was a very formal affair. (...) Several times a year the society organized enormous triumphant processions, consisting of chariot-loads of fools who at various stopping-places recited dialogues in French or in Burgundian patois, while Mère-Folle brought up the rear mounted in state on a fine white horse or on a splendid triumphal-car. Sometimes the pageant consisted of one huge chariot, which was transformed into a theatre on which sat Mère-Folle surrounded by actors and orchestra. Mère-Folle was a self-appointed guardian of public morality and her weapon was clever satire.“

²⁴ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

²⁵ Welsford (1935), p. 218 „...the theme of the sottie is the universal sway of the Mother Folly, the form of the sottie is the roll-call of all the different types of fool, the dénouement of the sottie is the reduction of all the apparently divergent classes of humanity to one single type: the man in the cap and bells.“

²⁶ Spominje se i lik Roger Bon-Temps ili na engleskom „Good-time coming“, što bi se u hrvatskom jeziku moglo prevesti kao „nadolazeće bogato/veselo doba“, što samo potvrđuje vezu između ludosti i festivalske ideje utopije. No, zanimljivo je napomenuti da je taj lik često bio odsutan s pozornice – dokaz sotijske satiričke svijesti.

Iako neki smatraju da je prvi primjer sotije *Jeu de la feuillée* Adama de la Hallea iz 13. stoljeća, zbog parade smiješnih i ekscentričnih likova (tj. građana grada Arrasa) koje nam prikazuje, najpoznatiji primjer dolazi od Pierrea Gringorea, francuskog dramatičara i pjesnika s početka 16. stoljeća. On je i sam bio član pariškog „veselog društva“ *Enfants-sans-souci*, čiji je moto, „Numerus stultorum est infinitus“ zapravo citat iz Biblije, i čiji su službeni vođe bili „Prince des Sots“ i „Mère-Sotte“. Gringoreova proslavljena sotija *Jeu du Prince des sots et de Mère-Sotte* iz 1512. pravi je primjer sotije: počinje zazivom, *Le Cri du Prince des sots*, u kojem se pozivaju svi luđaci/lude da prisustvuju predstavi.²⁷

Iz te tradicije izrasla je i tradicija „lude književnosti“ i općenito ludosti kao raširenog motiva u umjetnosti toga doba. Treba samo spomenuti Erazma Rotterdamskog i njegovu *Pohvalu ludosti* iz 1509. godine u kojoj autor daje riječ samoj Ludosti. Ona se brani i tvrdi da je sveprisutna i nezamjenjiva u društvu izgrađenom na temelju ludosti. Drugi česti motiv toga doba je motiv „broda ludosti“ koji je, iako se njegovo porijeklo može pratiti do Platona, najpoznatiji preko poeme *Das Narrenschiff* Sebastiana Branta iz 1494. ili preko slike istog imena Hieronymusa Boscha s kraja 15. stoljeća. Takva atmosfera u društvu pomogla je razvitku „srednjovjekovnog poimanja lude kao dopuštenog kritičara društva“²⁸, a time i ideji da je Ludost zapravo znak inteligencije tj. da služi kao maska ili izlika inteligenciji da kritizira mane koje vidi u društvu, čime se omogućuje da se ludina kapa prenese s „obrijanih glava bedaka u maštu filozofa, satiričara i komičara“.²⁹

Ako govorimo o jačanju pozicije lude, neizostavno je spomenuti tradiciju komedije *dell'Arte* koja je po popularnosti zamijenila već spomenuta „vesela društva“ i njihove sotije. Iako je podrijetlo komedije *dell'Arte* i njezinih likova komplicirano i dovoljno intrigantno samo po sebi, neki teoretičari smatraju da je lik Harlekina povezan s pučkom tradicijom lakrdijaša (jedna od teorija je da je u početku predstavljao zračnog demona koji je vodio divlje povorke u

²⁷ Gringore (<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435024755233;view=1up;seq=286>)

„Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,
Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,
Sotz rassotés, sotz nyais, sotz subtilz,
Sotz amoureux, sotz privéz, sotz sauvages,
Sotz vieux, nouveaux, et sotz de toutes âges,
Sotz barbares, estranges et gentilz,
Sotz raisonnables, sotz pervers, sotz retifz ;
Vostre prince, sans nulles intervalles,
Le mardy gras, jouera ses jeux aux Halles.“

²⁸ Welsford (1935), p. 202 „medieval idea of the Fool as the licensed critic of society“

²⁹ Ibid, p. 217 „...shaven heads of the half-witted into the creative imagination of the philosopher, the satirist and the comic poet.“

pučkim procesijama te se zatim spojio sa talijanskom maskom koja svoje podrijetlo vuče od antičkih mimova)³⁰.

Međutim, porast zanimanja za ludu kao predstavnika pučke kulture i narodnog veselja po nekima je samo znak da se spremaju velike promjene. Laroque tu promjenu vidi u religijskim razlozima: „Ovaj val nostalgije prema pučkoj kulturi, u kojoj su smijeh, nagon da se svijet okrene naopako, nepoštovanje i groteska bile pokretačke snage, predstavljao je reakciju protiv rastuće razine ozbiljnosti i pokušaja da se religiju očisti od svih površnih i folklornih izraslina.“³¹ Naime, jačanje puritanske moći u Engleskoj utjecalo je na mnoge promjene u kazalištu i običajima. No, Welsford smatra da promjena proizlazi iz duboko društvenih razloga i da je već Erazmova luda zapravo preteča Shakespeareove „mudre lude“ iz tragedija koja pokušava zadržati smisao ludog svijeta u raspadu. Luda je figura koja pripada strukturi srednjovjekovnog društva, a porast njezine popularnosti kao komičnog i satiričnog lika samo je simptom da se pojavljuju pukotine u postojećoj strukturi.³² Jer luda je dijete srednjeg vijeka – razdoblja koje misli da je „čovjek u osnovi tašt, a božansku milost može primiti samo ako osvijesti da je zapravo božansko sredstvo“³³, dok je renesansa smatrala da je „čovjek u osnovi moćan, pa ništa osim njegove vlastite inercije ne može spriječiti siguran napredak znanosti i potpuno ostvarivanje svjetovne sreće.“³⁴ Zato Welsford smatra da je Harlekin možda najbolji predstavnik renesanse te da je njegova prošlost nevažna jer puni zamah dobiva u renesansi, bez religijskih veza, kao potpuno sekularan lik, dok je luda imala točno određeno mjesto u srednjovjekovnom društvu koje je svoje značenje dobivalo iz mnoštva međusobno isprepletenih izvora.

³⁰ Ibid, p. 291

³¹ Laroque (1991), p. 76 „This way of nostalgia for popular culture, in which laughter, the urge to turn the world upside-down, irreverence and the grotesque were all moving forces, represented a reaction against the rising tide of gravity and efforts to purge religion of all frivolous and folkloric excrescences.“

³² Welsford (1935), p. 241

³³ Ibid, p. 241

³⁴ Ibid, p. 241 „...man was essentially great, and nothing except his own inertia need hinder steady progress in scientific knowledge and complete attainment of earthly happiness.“

4. Od rituala do kazališta

E.M.W. Tillyard tvrdi da je krivo smatrati renesansu izričito sekularnim razdobljem, kakvim se inače smatra, iako je sigurno da u usporedbi sa srednjim vijekom zaista donosi neke sekularne promjene. Međutim, Tillyard naglašava da je renesansa preuzela srednjovjekovni način mišljenja i samo ga nadogradila, ostavljajući kao primarnu brigu ideju o uređenom poretku svemira i svijeta. No, do nekih je promjena ipak došlo: „U svemiru je i dalje vladao red, čak i ako je čovjek zaboravio mnoge detalje njegovih unutrašnjih međuveza.“³⁵

Stoga se možda može tvrditi da je luda, rođena iz različitih ritualnih konteksta i tradicija, dotad samo ponekad pozivana na kazališne pozornice, tek u renesansi punopravno stala na kazališne daske. Zsigurno to ima veze s rastućom profesionalizacijom izvedbene tradicije tog doba - osnivaju se glumačke družine i grade se prva kazališta nakon antike – ali dio toga vezan je za prijenos ritualnih praksi u sekularni kontekst. Ritualni smijeh koji je, po Bahtinu, univerzalan i koji pomaže zajednici da se obnovi kroz karnevalsko načelo, u renesansi se već počinje rastapati u satirični smijeh koji kritizira i koji uključuje samo jednu stranu. Prenositelji tog karnevalskog načela *par excellence* su, kao što smo već vidjeli, lude ili lakrdijaši koji postaju nosioci „posebne životne forme, realne i idealne u isto vreme. Oni su na granici života i umetnosti (kao u nekakvom međuprostoru): to nisu prosto čudaci ili glupi ljudi (u običnom smislu), ali to nisu ni glumci komičari. Dakle, u karnevalu sam život igra, a igra privremeno postaje sam život. (...) Karneval je drugi život naroda, organizovan na principu smeha. To je njegov praznički život.“³⁶ Bahtin nastavlja tvrdeći da je praznik uvijek u „vezi s kriznim prelomnim trenucima u životu prirode, društva i čoveka.“³⁷ Taj „međuprostor“ u kojemu karneval, a time i njegov vođa, lakrdijaš, obitava, predstavlja liminalnu fazu društva, ali Naomi Conn Liebler naglašava da su se festivalske prakse baš zbog toga, i zbog svoje ambivalentnosti, smatrale i iznimno opasnima: „Ambivalentnost (ili preciznije, kompleksnost) rituala nalazi se u njegovoj prirodi: ritual postavlja granice. Odvijajući se u određenom vremenu i prostoru, obilježava promjene u vremenu i prostoru, kao i u statusu, uvjetima i identitetu. Kao integralni dio prošlosti i sadašnjosti, ili nekog statusa, granica je i sama mjesto ambivalentnosti, ili bolje rečeno, višeznačja. S obzirom na to da određuju margine, granice su liminalne, a stoga ujedno opasne i ranjive. Kao što Douglas naglašava: „sve margine su opasne. Ovisno kako im se pristupa, mogu promijeniti oblik temeljnih vrijednosti. Bilo koja idejna struktura ranjiva je na

³⁵ Tillyard (1998), p. 15 „ And the universe was still an order, even if men forgot many of the details of its internal concatenations.“

³⁶ Bahtin (1978), p. 15

³⁷ Bahtin (1978), p. 16

svojim marginama (1966:145).³⁸ Međutim, u obzir treba uzeti i sociopolitičke promjene toga doba: na primjer, engleska vlast tog vremena, dinastija Tudora i Stuarta i sama je imala liminalni karakter jer je počela istraživati povezanost tradicije i politike³⁹ – uspijevajući se ubaciti kao nezamjenjivi dio božanskog poretka. Vidljivo je, dakle, da se liminalni karakter prazničkog veselja zamućuje i iskrivljuje, što svjesno, što jednostavno kao posljedica sociopolitičkih promjena. Posljedica toga je sekularizacija ritualnih praksi, a iz toga slijedi i, prema Conn Liebler, njihovo iskrivljavanje. No, „društva trebaju vrijeme da prouče, kako to antropologinja Barbara Babcock kaže, „prijestup društvenih relacija, diskontinuitet u uobičajenim procesima, pukotinu ili aporiju u diskursu ili namjerni paradoks ili poremećaj liminalnih simbola“; samo tada, ona kaže citirajući svog mentora Victora Turnera, „možemo zaista promišljati poredak stvari. (...) Bilo koje društvo koje se želi održati mora naći za sebe vrijeme i mjesto kada se može iskreno propitkivati“ (Babcock 1987:43). Ritualne prakse u tradicionalnim kulturama omogućuju vrijeme i mjesto za to. U Engleskoj, transfer te funkcije na umjetničku dramu počeo je već sa srednjovjekovnim cikličnim dramama, pogotovo izvedbama poput Corpus Christi (M. James 1983: 26). Do Shakespeareova vremena i njegovih drama, ritualne prakse i njihovo ukinuće već su bile upisane u sekularnim predstavljачkim oblicima.⁴⁰ Tako, dakle, kazalište preuzima na sebe ulogu rituala i njihovu funkciju društvene autorefleksije, što se čini logičnim ako zauzmemo stav C.L. Barbera koji tvrdi da su npr. komedija i prazničko veselje zapravo „paralelne manifestacije istog uzorka kulture, načina na koji se ljudi nose sa životom“⁴¹. Ali kao što smo već naglasili, taj prijelaz prazničnih praksi u kazalište uključivao je ne samo širenje tradicionalnog poimanja festivalske svijesti, nego i

³⁸ Conn Liebler, Naomi (2002) *Shakespeare's Festive Tragedy*, USA, Routledge, p. 10 „The ambivalence (more precisely, the complexity) of ritual inheres precisely in its very nature: ritual sets boundaries. Operating in time and space, it marks alterations in time and space, as well as in status, condition, and identity. As an integral in the calculus of past and present, or of one status and another, a boundary is itself a site of ambivalence, or rather, of multivalence. Because they distinguish margins, boundaries are liminal, and thus both dangerous and vulnerable. As Douglas writes, “all margins are dangerous. If they are pulled this way or that the shape of fundamental experience is altered. Any structure of ideas is vulnerable at its margins.” (1966:145)

³⁹ Ibid, p. 173

⁴⁰ Ibid, p. 25 „Societies need moments to examine, in the anthropologist Barbara Babcock's terms, “a breach in social relations, a discontinuity in customary process, a gap or an aporia in discourse, or the deliberate paradox or disordering of liminal symbols”; only in such moments, she says, quoting her mentor Victor Turner, “do we truly reflect on the order of things.... ‘[Any] society that hopes to be imperishable must carve out for itself a piece of space and a period of time in which it can look honestly at itself’” (Babcock 1987:43). In traditional cultures, actual ritual practice provides the necessary space and time. In England, the transfer of that function to crafted drama began with the medieval cycle play, especially the Corpus Christi performances (M. James 1983:26). By Shakespeare's time and in his plays, ritual actions or their abrogations are embedded in secular representations.“

⁴¹ Barber (1972), p. 6 „...parallel manifestations of the same pattern of culture, of a way that men can cope with their life.“

drukčiji, novi pogled na sam festival.⁴² Tu vezu najbolje održava nitko drugi nego lik lude jer „usprkos svojim nebrojenim transformacijama, nikada nije dostigla psihološku kompleksnost ili sposobnost razvoja koji se pripisuju modernijim dramskim likovima. Zato ona ostaje, više nego ijedan drugi dramski lik, najbliža svojem ritualnom podrijetlu. Potomak rituala koji je davno izgubio svoju izvornu funkciju, luda je njegov atavistički agens, ali kroz njegovo predstavljanje i parodiranje i njegov heretik. Stoga je ona i nasljednik mita, ali i dijete realizma – nositelj kontradikcije koja joj daje status sličan statusu boga Janusa. No, njegova neiscrpna živahnost i neprekinut kontinuitet povezani su s ambivalentnošću njegove dramske funkcije: ona zadržava sposobnost i da očarava i da razbija iluziju. Može neutralizirati mit i ritual tako što skida masku i razotkriva potencijal *mimesisa* kroz njegovo parodiranje, kritiku ili cinizam; ali ona može i stvoriti ritualnu dimenziju kroz fantastičnost i ludost svojeg prekrenutog svijeta ili kroz inverziju vrijednosti i transformaciju stvarnosti u nešto čudno, tužno ili komično.“⁴³

Stoga ta atavistička poveznica s ritualom nalazi utočište na kazališnim daskama gdje bježi pred društveni promjenama, kao što je rast puritanizma u Engleskoj. Međutim, Barber naglašava da se komedija u elizabetanskoj Engleskoj nije mogla direktno razviti iz prazničnih običaja jer je već postojala razvijena dramska književnost, a i „moralna superstruktura elizabetanskog društva“⁴⁴ sprječavala je taj proces. No, Barber dalje tvrdi da je taj „saturnalijski impuls“ ipak uspio naći izričaj u kazalištu, i navodi Shakespearea kao rijetki primjer autora koji se u svojim djelima obilato koristio pučkim izvorima. I zaista, ako tražimo ludu, zapravo ćemo ga kao lik vrlo rijetko naći u elizabetanskom kazalištu – osim kod Shakespearea. Shakespeareova luda daje izvrsni primjer lakrdijaševe biografije: može se reći da svoje porijeklo vuče od Richarda Tarltona, glumca i zabavljača koji je, na neki način, prilagodio lik zvan Vice (hrv. porok) iz moraliteta za renesansnu publiku, odvajajući ga od dotadašnjeg negativnog konteksta i usmjeravajući ga na put koji će ga, s vremenom, dovesti do Shakespearea. Tarltona je u inspiraciji u pučkim oblicima zabave slijedio William Kempe, koji

⁴² Barber (1972), p. 6

⁴³ Weimann (1978), p. 11 „In spite of numerous transformations, he had never achieved the psychological complexity or ability to develop associated with the more modern dramatic characters. Thus he remains, more than any other figure in drama, closest to his early ritual heritage. The descendant of a ritual that has long since lost its original function, the fool is an atavistic agent of the cult, and through his mimesis and parody, its heretic. He is, therefore, both the heir of myth and the child of realism – a contradiction in his genealogy that gives the fool his Janus-like status. But his inexhaustible vitality and unbroken continuity have a good deal to do with the ambivalence of his dramatic function: he retains the capacity both to enchant and disenchant. He can neutralize myth and ritual through the unmasking and debunking potential of mimesis, through his parody, criticism, or cynicism; but he can also generate a ritual dimension through the fantasy and madness of his topsy-turvydom, or through his inversion of values and the transformation of reality into something strange, sad, or comical.“

⁴⁴ Barber (1972), p. 37

na pozornicu stupa kao luda u ranijim Shakespeareovim komadima. Njegove izvedbe bile su obilježene fizičkom komedijom, korištenjem pučkih plesova (eng. *jig*), te je bio idealna inkarnacija elizabetanskog *clowna* koji se, barem u shakespeareovskoj terminologiji, razlikovao od lika *wise fool*, kojeg je razvio Kempeov nasljednik u Shakespeareovoj kazališnoj skupini *Lord Chamberlain's Men*, Robert Armin. Armin je, po Welsfordu, utjecao na porast zanimanja za lik lude u razdoblju od 1598. do 1605. godine, kada je utjelovio poznate lakrdijaše kao što su Touchstone u *Kako vam drago*, Feste u *Na Tri kralja* i Ludu u *Kralju Learu*. Armin je i sam doprinio „ludoj književnosti“ sa svojim djelom *Foole upon Foole: A Nest of Ninnies*.

Svi su oni pomogli definiranju Shakespeareove lude, koji prema Barberu, Shakespeareu koristi kao već spomenuti saturnalijski oblik zabave „through release to clarification“, jer lakrdije omogućuju i otpuštanje neprikladnih nagona, ali i spoznaju o postojanju granica koje je moguće osvijestiti jedino tako da se te granice prijeđu. U ranijim Shakespeareovim dramama lakrdijaši su prikazani kao likovi nesvjesni svojeg utjecaja. No, kada se razvijaju u dvorske lude u kasnijim drama, počinju svjesno koristiti svoju ludost kao ispunjenje funkcije dramskog komentatora ostatka radnje.⁴⁵ Upravo se ovdje može vidjeti savršen primjer realizacije onoga što Weimann naziva „komplementarnom perspektivom“ koja se suprotstavlja stavovima glavnih romantičnih likova. Ta perspektiva odaje dramsku i društvenu poziciju koja odbija herojske ili mitske ideje u korist zdravog razuma pučke ili sekularizirane publike⁴⁶ – odbljesak Bahtinova „drugog života naroda“. Iako Laroque napominje da je s jedne strane uvođenje lude u dramu bio način da se drama svidi pučkoj publici⁴⁷, vidljivo je da se, barem kod Shakespearea, luda sve više i više integrira u dramsku strukturu i ulazi u kompleksnu vezu s glavnom radnjom. Ona više ne služi isključivo kao „comic relief“ nego postaje važna za razumijevanje cjeline. Jedan od najjasnijih primjera je i lik lude iz drame *Kako vam drago*, u originalu nazvan Touchstone – riječ *touchstone* Cambridge Online Dictionary definira kao „utvrđeni standard ili načelo po kojemu se nešto procjenjuje“⁴⁸. Jedno od mogućih objašnjenja je da Shakespeare nudi gledište lude kao gledište po kojemu bi radnju drame i postupke drugih likova trebalo procjenjivati, te tako ludu čini bitnim čimbenikom uz pomoć kojega se može sagledati ukupno djelo.

Shakespeare kao da je u svojim dramama utjelovio prijelaz srednjovjekovnog prema modernom mišljenju, dajući prostora i jednome i drugome, te sudjelujući u onome što Barber

⁴⁵ Barber (1972), p. 13

⁴⁶ Weimann (1978), p. 14

⁴⁷ Laroque (1991), p. 42

⁴⁸ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/touchstone>

objašnjava kao prijelaz rituala u umjetnost: „Shakespeareovo kazalište preuzelo je na profesionalnoj i svakodnevnoj razini funkcije koje su dotada većinom ispunjavali amateri tijekom praznika. Pisao je u vrijeme kada je obrazovani dio društva prilagođavao ceremonijalno, ritualno poimanje ljudskog života povijesnom i psihološkom poimanju. Njegove drame zapravo su odigrale važnu ulogu u toj transformaciji: nudile su kazalište kao mjesto u kojemu su se mane i nedostaci ceremonija mogle posebno promatrati i sagledati kao povijest; nudile su nove načine predstavljanja veza između jezika i radnje kako bi se prikazala osobnost nekog pojedinca. Pretvarajući državne rituale u dramu, Shakespeare ih predstavlja kao društvene i psihološke sukobe, kao povijest.“⁴⁹ A time ih predstavlja i kao osnovnu ljudsku potrebu, te sastavni dio jednog društva. Shakespeareova luda se, dakle, nalazi na razmeđu dva pogleda na svijet, a najbolje to vidimo u njegovim tragedijama. I dok je igra s ludilom u komedijama samo veselo poigravanje koje zna što je pravo ludilo, a što ne, tragedija je područje gdje se razlika između ludila i zdravog razuma počinje urušavati, i samo je nasilje može ponovno ustanoviti⁵⁰. Iako se čini da lik lude nema što raditi u tragedijama, Conn Liebler navodi da tragedija u svojim temeljima zapravo nosi jednake vrijednosti kao i ritualne prakse: svečanost, ceremonijalnost, slavljenje, žrtveni karakter, itd.⁵¹. Jednako kao i komedija, tragedija uključuje elemente prazničkih običaja, samo na drukčiji način. Stoga ne bi trebalo biti čudno naići na lik lude u tragediji. Najbolji primjer za to je lik Lude u Shakespeareovom *Kralju Learu* koji se, kada se skupe sve njegove karakteristike, čini kao arhetip lude: odjeven je za ulogu, prati svojeg kralja i služi kao njegov dvojnjak, koristi se zaigranim jezikom, daje luckaste, ali nipošto besmislene savjete, u jednom dijelu drame čak izgovara i čudnovato proročanstvo, itd. Sva ludina svojstva su prisutna, a njegove pjesmice i lakrdije ne smetaju tragičnom tonu, nego ga čak i podcrtavaju, te se čini da u mračnom svijetu tragedije izdaje i pitanja društvenog statusa jedino Ludin besmisleni diskurs ima smisla. Naime, Luda nije samo dvojnjak svojega kralja koji postaje lud zbog svojih nedaća – paralelizam ludosti kao da prožima cijelu dramu: ludom možemo prozvati i Kenta, koji se prerušava u neotesanog seljaka (*rustre*) kako bi pratio svojeg kralja; i Edgara, koji preuzima ulogu ludog Toma, prosjaka iz Bedlama (izrazom „poor Tom“

⁴⁹ Barber (1972), p. 15 „Shakespeare's theater was taking over on a professional and everyday basis functions which until his time had largely been performed by amateurs on holiday. And he wrote at a moment when the educated part of the society was modifying a ceremonial, ritualistic conception of human life to create a historical, psychological conception. His drama, indeed, was an important agency in this transformation: it provided a „theater“ where the failures of ceremony could be looked at in a place apart and understood as history; it provided new ways of representing relations between language and action so as to express personality. In making drama out of rituals of state, Shakespeare makes clear their meaning as social and psychological conflict, as history.“

⁵⁰ Ibid, p. 260

⁵¹ Conn Liebler (2002), p. 12

označavali su se luđaci tog doba, a Bedlam je bio naziv londonske ustanove za mentalno oboljele); pa čak i Gloucester, čija sudbina na neki način zrcali Learovu. Moglo bi se reći da Luda zrcali sve likove drame (ili da oni zrcale nju), ali s jednom iznimkom – Luda je jedina koja svoju ludost prihvaća i preko njega gradi svoj pogled na svijet. U tom svijetu koji autor naziva „hladnom noći koja sve pretvara u lude i luđake“⁵², Luda stoji kao odjek srednjovjekovne svijesti o zacjeljujućoj moći smijeha koji spašava zajednicu od urušavanja. Kada bi i ostali likovi postali svjesni svoje vlastite ludosti i prihvatili je kao konstitutivni element života, možda bi još bilo nade za spas. Jer zaista, tek kada Lear priznaje vlastitu ludost⁵³, ona ga i napušta, a tragedija se razrješava. I Luda, koji nema imena osim ove univerzalne oznake, tada nestaje s pozornice, odradivši svoju ulogu fokalizatora tragedije (tj. *touchstonea* tragedije, na što nas Shakespeare navodi u *Kako vam drago*).

Osim što Luda u Kralju Learu služi kao posrednik između samih likova drame, služi i kao posrednik autora i publike. Laroqueova tvrdnja o uvođenju lika lude u dramu kao načina da se drama svidi publici je, doduše, važna jer upućuje na jednu od glavnih karakteristika lude, njezinu tendenciju da služi kao poveznica između drame i publike. O tome će poslije biti govora nešto više, no zasad je zanimljivo podsjetiti na tu funkciju koja je pomagala publici da uđe u svijet predstave, te nudila ne samo komičnu sporednu radnju, nego i alternativni pogled na glavnu radnju drame, te na taj način služi kao neka vrsta „izvanjskog“ komentatora. Welsford navodi četiri vrste luda: one koje budu išamarane; one kojima šamaranje ne škodi; one koje vješto mijenjaju mjesta s onima koji šamaraju; i na kraju, one koji nas vješto uvjere da nam ti šamari ne štete⁵⁴. Shakespeareova luda koja nas vješto uvjerava da nam ponekad trebaju šamari publici ukazuje na nepravilnosti društva i doba u kojem žive, ali i dalje je to Bahtinov smijeh koji uključuje sve stranke, koji se ruga, ali dopušta da se i njemu ruga; zapravo, ruga se i sam sebi.

Međutim, kasnija renesansa sve manje i manje prepušta pozornicu lakrdijašu. Kao što se već i spomenulo, ta u osnovi zapravo srednjovjekovna figura nije mogla dobiti trajno mjesto u renesansi jer „tradicionalna figura mudre lude koja prevrće svijet naopako nije zauvijek mogla izazivati smijeh publike koja je počela sve više i više smatrati čovjeka mjerom svih stvari, a samoizražavanje, više nego ispunjenje određenog poziva, pravim ciljem pojedinca. (...) Elizabetanskom dramatičaru luda je vrijedila samo kao živahan, fantastičan i ekstravagantan

⁵² Shakespeare, *Kralj Lear* (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/kralj-lear>)

⁵³ Ibid. „When we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools. This a good block.“

⁵⁴ Welsford (1935), p. 320

član suvremenog društva, ali nije mogla zadržati svoju važnost fiksnog društvenog tipa kojemu je misija svjedočiti vječitoj taštini svih ljudskih nastojanja.“⁵⁵

Smijeh koji dolazi na pozornicu nakon lude više nije zajednički smijeh, nego satiričko upiranje prstom: „U većinom neoklasičnoj tradiciji Menandera, Jonsona, Molièrea, Lessinga, Ostrowskog i Ibsena, publika, ako se uopće i smije, svakako se smije komičnoj figuri, ali nikada s njom. Komična figura kojoj se smiju većinom je komični lik koji pripada dramskoj iluziji, ali skoro nikada nije komični glumac. Smijeh koji iz toga proizlazi stoga nije inspiriran više ili manje tradicionalnim osjećajem društvenog zajedništva između publike i glumca, nego kritičkim pogledom na kontradikcije između društvenih normi i nekonvencionalnih standarda komičnih likova, bilo da su oni koji su nasamareni ili oni koji varaju, prevaranti ili oni koji izvlače deblji kraj.“⁵⁶ I tako luda, zajedno s Bahtinovim pojmom grotesknog, polako nestaje i vraća se na margine društva i izvedbe, odakle je i došla. U svijetu kojim dominira puritanizam, te u kojemu jača individualnost i znanstveni pogled na svijet, nema više mjesta za ludu i njezine pratioce, potekle iz društva kojim dominiraju simboli i rituali.

⁵⁵ Welsford (1935), p. 249 „The traditional figure of the sage-fool reversing the judgments of the world could not indefinitely provoke the laughter of audiences who tended more and more to regard man as the measure of all things, and self-expression rather than fulfilment of vocation as the proper aim for the individual. (...) To [the Elizabethan dramatist] an one the fool could be valuable as a highly coloured, fantastic, extravagant member of contemporary society, but he could not retain his significance as a fixed social type with a recognized vocation to bear perpetual witness to the vanity of all human pretensions.“

⁵⁶ Weimann (1978), p. 254 „ In the largely neoclassical tradition of Menander, Jonson, Molière, Lessing, Ostrowski, and Ibsen, the audience, if indeed it laughs at all, definitely laughs at but never with the comic figure. The comic figure so laughed at usually is the comic character of dramatic illusion, but hardly ever the comic actor. The resulting laughter is inspired not by a more or less traditional feeling of social unity between the audience and actor but by a critical view of the contradictions between the norms of society and the unconventional standards of comic characters, be they the dupes or intriguers, the cheats or butts of society.“

5. Avatari ludosti

„O plemenita ludo! Jedna dostojna ludo! Šarena je halja jedina odjeća.“⁵⁷

Kao što smo već zaključili, Festeovim riječima, riječima jednog od najpopularnijih Shakespearovih lakrdijaša, „Ludost, gospodine, obilazi oko svijeta kao sunce – ona sjaji svuda.“⁵⁸ Ta njezina sveprisutnost, čiju smo povijesnu evoluciju vidjeli u prošlom poglavlju, dovela je i do njenog utapanja u različite kontekste, pa tako i do zamućivanja granica njezinih raznolikih utjelovljenja. Ne možemo sa sigurnošću utvrditi njezinu razvojnu liniju, pa tako niti tvrditi koji je od njezinih avatara „pravi“ niti koja je „službena uniforma ludosti“. Ponekad se taj lik lud neprimjetno kreće u društvu drugih, a ponekad se ističe svojom odjećom, govorom i kretanjem. Također, simboli i izgled koji su mu se pripisivali mijenjali su se s vremenom i povijesnim okolnostima. No, određene konstante u njezinoj pojavnosti su uočljive, te ćemo ih pokušati izdvojiti.

Za početak, zanimljivo je svrnuti pažnju na nomenklaturu ludosti. U latinskom se ona često označavala negativnim prefiksima da bi se pokazala njezina pejorativna suprotnost: *sapiens – insapiens; mens - amentia – dementia...* Mnogim drugim nazivima se još označavalo poremećeno umno stanje: *fatuitas, furiosas, mania, frenesis, stultus...* Jednako tako, ti nazivi imali su različite opsege značenja – označavali su osobu koja se ne uklapa u postojeće norme, jednako kao i ignorante, neznalice koji nisu odgovorni za svoje neznanje, grješnike i nevjernike, ali često su označavali i nižu društvenu klasu – seljake, neobrazovane i prostake (*rustres*). Jedan od naziva, *lunaticus*, ukazuje i na vezu lude s mjesecom – onaj koji je pod mjesečevim utjecajem, koji je promjenjiv i nestalan kao mjesec. Stoga se luda često prikazuje kako se ogledava u mjesecu ili kako gleda u njega. Tu istu funkciju ogledala ispunjava i njegova palica, tzv. *marotte* – štap na vrhu kojega se nalazi izrađena glava ili lice, najčešće same lude, s kojom ona nekada vodi razgovore i koja se pojavljuje kao dvojnik lude. Ponekad se umjesto *marotte* u ruci pojavljuje i sam mjesec ili kugla koja predstavlja svijet. Robert Weimann naglašava kako je već u rimskom *mimusu* vidljiv taj običaj da se ludi pripisuje nekakva palica ili štap, često falusoidnog oblika: „Luda je, kao i njegovi potomci, nosila falus, ili barem palicu, i nosila seljačku kapu – originalno dio kostima grčkog ili talijanskog seljaka.“⁵⁹ Jednako tako,

⁵⁷ Shakespeare, William *Kako vam drago*, (u *Sabrana djela Williama Shakespearea: Komedije*), (2007), Zagreb, Matica hrvatska, p. 960 („O noble fool! A worthy fool! Motley's the only wear!“)

⁵⁸ Shakespeare, *Na Tri kralja*, p. 41 (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/na-tri-kralja-ili-kako-hocete>)

⁵⁹ Weimann (1978), p. 12 „The fool, like his descendants, carried a phallus, or at any rate a club, and wore a hat of rural design – originally part of the costume of Greek or Italian peasant.“

nije slučajnost što palica nalikuje na falus jer je lik ludosti usko vezan uz tjelesnost i materijalno, jer je njegovo porijeklo narodno i folklorno, on proizlazi iz onoga što bi se po Bahtinu nazvalo „narodnom kulturom“ koja je opet usko vezana uz „materijalno-tjelesno načelo života: slike samog tela, jedenja, pijenja, pražnjenja, polnog života.“⁶⁰ Narodna kultura nosilac je grotesknog realizma: „U grotesknom realizmu materijalno-telesna stihija je duboko pozitivno načelo, i ovde ta stihija nije data u izdvojeno-egoističkom obliku, i uopšte nije istrgnuta iz ostalih sfera života. Materijalno-telesno načelo ovde se ispoljava kao univerzalno i opštenarodno, i upravo kao takvo stoji nasuprot svakom raskidu s materijalno-telesnim korenima sveta, svakom izolovanju i zatvaranju u sebe, svakoj apstraktnoj idealnosti, svim pretenzijama na značaj odvojeno i nezavisno od zemlje i tela. (...) Ono što je najvažnije u svim tim slikama materijalno-telesnog života jeste plodnost, rasteenje, prekomerno izobilje.“⁶¹ S obzirom na to da je luda jedan od najboljih predstavnika i glasogovornika pučke kulture⁶², čini se da ona sama preuzima na sebe većinu simbola koji se vežu uz prazničko veselje, pa je tako luda često proždrljivac, halapljivac koji guta sve oko sebe. Od sve hrane i pića, ludi je blisko sve što je fermentirano, kao što je sir, ili sve što vidljivo buja, kao kruh, jer predstavlja prisutnost zraka koje se jednako tako povezuje s prazničkim veseljem. Kako Laroque objašnjava, posuđujući termine Claudea Gaignebeta, „cirkulacija zraka dio je običaja koji je uključivao konzumiranje hrane koja napuhuje na pokladni utorak i zatim puštanje vjetra kako bi se sugerirala veza između mikrokozmosa ljudskog tijela i kozmičkih sila kao cjeline. Tijekom ovog prazničkog perioda ljude se poticalo da se prejedaju, kako bi bili jedno s prirodnim elementima.“⁶³ Stoga zrak i njegovi simboli zauzimaju važno mjesto pri prikazu ludosti. Luda često svira ili nosi neki puhački instrument, kao što su truba ili gajde, ili je prikazana kako drži mijeh. Mijeh se čak pojavljuje na zastavi *Compagnie de la Mère Folle* iz Dijona, gdje je ludost prikazana kako u svakoj ruci drži po jedan mijeh, dok lijevom nogom pritišće treći na tlu.⁶⁴ Međutim, Laroque prenosi Gaignebetovo upozorenje da se ovdje možda radi o dosjetci proistekloj iz navodne etimologije riječi ludost tj. na francuskom jeziku *folie*, koja se krivo povezivala s latinskom riječi *follis*, koja znači mijeh, ili o kompliciranoj krivoj etimologiji koja bi čak mogla uključivati

⁶⁰ Bahtin (1978), p. 26

⁶¹ Ibid, p. 27

⁶² Laroque (1991), p. 42

⁶³ Ibid, p. 47 „The circulation of blasts of air comprises the custom of consuming flatulent foods on Shrove Tuesday and then breaking wind in a way that suggested a correlation between the microcosm of the human body and the cosmic forces as a whole. During this festival period, people were recommended to stuff themselves to bursting point, so as to be at one with the natural elements.“

⁶⁴ Ibid, p. 297

i svetog Blaža (Blasius) čije je ime blisko engleskom glagolu značenja puhati (*to blow*).⁶⁵ Ovaj primjer samo nam pokazuje kako je teško rastjerati maglu oko lika lude i točno utvrditi istinu o njegovom porijeklu.

No, najjasniji znak koji nam pomaže da sa sigurnošću utvrdimo prisutnost lude je njezina odjeća. Šareno odijelo (eng. *motley*) sastavljeno od raznobojnih komada, kapuljača sa zvoncima ili, najčešće, prišivenim magarećim ili zečjim ušima, najpoznatiji su prikaz tipične lude. Weimann navodi i neke druge simbole: ćelavost ili tonzura, rogovi različitih životinja (iz kojih se možda razvila kasnija posebna ludina kapa, eng. *coxcomb*), lisičji rep, itd.⁶⁶

Osim najpoznatijeg šarenog odijela, zanimljivo je napomenuti da se luda zapravo često povezuje s golotinjom što, zajedno s već navedenim životinjskim atributima, ukazuje na njezinu bliskost prirodi. Začetke toga možemo vidjeti i u prikazima iznenadnog ludila koje obuzima junake viteških romana ili epova (npr. *Le Chevalier au Lion*, Chretien de Troyesa), koji bijesno skidaju svu odjeću sa sebe i bježe u šumu gdje vode pustinjački život daleko od ljudi, ponašajući se kao divlje životinje. Tada i njihov jezik postaje jezik zvijeri, glasaju se krikovima i neartikuliranim glasovima, a ti životinjski motivi često se evociraju u njihovom govoru (na primjer, u djelu Adama de la Hallea, *Le Jeu de la Feuillée*, iz 1276. godine, lik mladog luđaka u jednom dijelu kaže: „Ja sam krastača i jedem samo žabe. Poslušajte kako sviram trubu. (*Imitira sviranje trube*).“⁶⁷ te poslije: „Poslušajte kako muče naša krava!“⁶⁸, a u jednom dijelu čak i laje na ostale likove.⁶⁷) Vezano uz takav neartikulirani govor, zanimljivo je napomenuti da su različiti pravni tekstovi luđake svrstavali kao *infans*, one koji nemaju mogućnost govora, ili one koji se ne izražavaju dobro. U tim pravnim slučajevima postavlja se i pitanje moralne odgovornosti – je li luđak odgovaran za ono što govori? No, u svakom slučaju, uz ludost se vezuje neartikulirani i nerazumljivi govor koji će se kasnije, pogotovo kada se luda popne na pozornice elizabetanskih kazališta, razviti u profinjenu igru riječima. Ovdje se ponovno možemo vratiti Bahtinu i njegovoj teoriji o narodno-smehovnoj kulturi, u kojoj je jedan od tri oblika izražavanja i slobodni ulični govor, obilježen psovka, novotvorenica, kletvama i ostalim slobodnim familijarno-uličnim izrazima.⁶⁸ Laroque nadodaje da je jedna od karakteristika popularnog govora tog razdoblja i njegova ambivalentna bipolarnost koja

⁶⁵ Laroque (1991), p. 297

⁶⁶ Weimann (1978), p. 31

⁶⁷ Adam de la Halle (1989) *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Flammarion, p. 77 „Je suis un crapaud et ne mange que des grenouilles. Ecoutez, je joue de la trompette. (Le fou imite la trompette.)“; „Ecoutez comme notre vache meugle.“

⁶⁸ Bahtin (1978), p. 24

uključuje i komičnu dezintegraciju eruditnog jezika kroz istinsku ili hinjenu nespretnost lakrdijaša. Taj jezik tada i parodira i preokreće svijet naopako, a zanimljivo je dodati da i vuče učeni govor visoke klase sa sobom na nižu, svjetovnu razinu i prevodi ga u tjelesni, materijalni pod-jezik, a time i preokreće njegovo značenje.⁶⁹ Na primjer, često se spominje lakrdijaševo umetanje latinskih izraza čije značenje, kao i ostala, uspije izvrnuti ili izraz već na početku pretvori u tzv. iskrivljeni latinski, kao što to radi Shakespeareov Lakrdijaš u *Na Tri kralja* („Bonos dies!“⁷⁰) ili kao što Laroque navodi primjer u kojem luda čuje latinsku riječ *Respublica* kao „Rice-pudding cake“ (eng. kolač od riže i pudinga), što je, prema Laroqueu, samo još jedan dokaz da „sudeći prema lakrdijašu elizabetanskog kazališta, čini se da je u domeni popularne kulture tog doba jedini način da se svijet sagleda kroz jezik je da se jezik (ponovno) pretvori u hranu. Gledano iz te perspektive, čin govorenja postaje simbolički čin konzumacije.“⁷¹

Weimann naglašava da je popularni dramski izražaj obilježen određenom međuvezom predstavljačkih i nepredstavljačkih, smislenih i besmislenih elemenata: „Predstavljačko značenje stvara se kroz zaigrane metafore, a besmisao je rezultat semantičke ili fonetske imitacije.“⁷² Rezultat igre riječima zbunjujući je diskurs, sličan zagonetkama čije značenje moramo pogađati, koji često izvrće značenja i navodi publiku da preispituje sam jezik. Tome treba pridodati i upotrebu aliteracija, narodnih izreka ili poslovice, rime, onomatopeje, kao i sve igre riječima koje se oslanjaju na osjetilo zvuka. Prema Weimannu, te govorne strukture malo-pomalo dobivaju sve važniju ulogu u izgradnji lika lude, ali i „počinju ulaziti u dinamičnu vezu s dijalogom i širim značenjem predstave, i kao takvi se uključuju u uzročne, psihološke i formalne potrebe dramske komunikacije i predstavljanja društvene radnje.“⁷³ Tako luda od nemoćnog *infansa* bliskog zvijerima iz srednjeg vijeka postaje profinjeni lakrdijaš na elizabetanskoj pozornici koji tjera publiku da promišlja jezik i njegove strukture.

⁶⁹ Laroque (1991), p. 44-45

⁷⁰ Shakespeare, *Na Tri kralja*, p. 62 (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/na-tri-kralja-ili-kako-hocete>)

⁷¹ Laroque (1991), p. 44 „To judge by the clown of the Elizabethan theatre, it would seem that, in the sphere of popular culture, the only way to assimilate the world through language was to (re)convert it into food. Considered from this angle, the act of speaking becomes a symbolic kind of consumption.“

⁷² Weimann (1978), p. 135 „Representational meaning is created through playful metaphor, and nonsense is the result of semantic or phonetic imitation.“

⁷³ Ibid, p.137: „Such speech patterns began to enter into a dynamic relationship with dialogue and the larger meaning of the play, and as such are integrated into the causal, psychological, and formal requisites of dramatic communication and the representation of social action.“

6. Luđaci nad luđacima

„Taj momak ima dosta pameti / Da glumi ludu — jer da možeš to / Valjano činit, treba nešto mozga. / On mora pazit kakve volje je, / S kim šalu zbija — kakav čas i ljudi, / A ne ko divlji soko jurnuti / Na svako pero koje zapazi./ Taj rad je mučan ko i posao / Što pametni ga vrše.“⁷⁴

Zaista, kako Viola iz *Na Tri kralja* navodi, glumiti ludu mučan je posao, a posao svakako i jest - jer renesansa je razdoblje profesionalizacije glumačke profesije, a lik lude samo je jedan od mnogih iz izvedbenog repertoara. Engleski pravni dokument, *Act of Punishment of Vagabonds*, iz 1572. godine rezultirao je ubrzanjem te profesionalizacije: lutajući izvođači i pjesnici postali su profesionalni glumci i izvođači čija se usluga u Londonu počela naplaćivati u novootvorenim kazališnim zgradama poput The Rosea, The Theatrea i Globe Theatrea. Profesionalizacija, međutim, nije promijenila činjenicu da su, iako su morali biti svestrani i prilagodljivi, glumci ipak bili pretežno vezani uz jedan tip uloge. Jedan od primjera je i uloga lude. Elizabeth Burns navodi ludu kao tip uloge koji spada u *personnages*. Tom tipu uloga suprotstavlja *personne morale*, kompleksniju ulogu koja odgovara modernom društvu. *Personnage* je, s druge strane, ostatak iz predindustrijskih, ritualnih društava u kojem se kompletnom liku kroz ritualni ples i dramu pridaje fiksirana, „posvećena“ društvena stvarnost, a ono tada postaje shematizirani tip tj. totalna uloga.⁷⁵ Prema tome, luda se opet pojavljuje kao atavistička poveznica s ritualno uređenim društvima. Burns u svojoj studiji također spominje i pojam kazališnosti koji sa sociološkog stajališta objašnjava kao „dvostruku vezu kazališta i društvenog života“⁷⁶ tj., kao „vrstu ponašanja koju drugi opažaju i interpretiraju u kazališnim pojmovima“⁷⁷ jer u njoj primjećuju uzorke ponašanja slične uzorcima koje glumci koriste u kazalištu. Čak i prije ulaska u profesionalne glumačke vode, luda je izvođač – na karnevalima, dvorovima i različitim pučkim slavljima. Naravno, u tim situacijama ponovno se moramo vratiti distinkciji između prirodne i umjetne lude, te se usredotočiti samo na umjetne jer oni zaista i jesu izvođači, dok bi za prirodne lude bilo vrlo problematično to tvrditi. Luda kao izvođač koristi se svojom okolinom kao pozornicom, ljudima oko sebe kao publikom, ali i kao inspiracijom za izvedbu, te je njemu svijet zaista pozornica. Uostalom, ti ljudi i nisu samo publika, oni na neki način i sudjeluju u njegovoj izvedbi, postajući mu i inspiracija, i

⁷⁴ Shakespeare, *Na Tri kralja*, (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/na-tri-kralja-ili-kako-hocete>), p. 41

⁷⁵ Burns, Elizabeth (1972) *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*, New York, Harper & Row, p. 122

⁷⁶ Ibid, p. 3

⁷⁷ Ibid, p. 13

scenografija, i rekviziti, i partneri, a time pretvarajući cijeli proces u nešto slično ritualu. Međutim, pogotovo na dvorovima, luda i ovisi o toj svojoj okolini – ne zadrži li njihovu pozornost, zapada u nemilost. Prema tome, to zaista jest totalna uloga koja zahtijeva potpunu pozornost i neprestanu izvedbu. Takva vrsta uloge nevjerojatno je zahtjevna, čak i opasna jer, kako Burns navodi, određena uloga koja nam je dodijeljena u društvu (ili koju sami zauzimamo) ima nevjerojatan utjecaj na naše jastvo i izgradnju karaktera. Nadalje, ta spona između društvene uloge i jastva mnogo je jača od spone između glumca i njegove uloge jer uloga koju glumac preuzima samo na kratki period ipak ima manji utjecaj na njega nego uloga koju dvorska luda na primjer mora održavati cijelo vrijeme. No, moglo bi se reći da je ta kazališnost problematična samo u ranijim razdobljima djelovanja dvorskih luda, kada je njihova pozicija, a time i pozicija njihove publike, bila nejasna tj. luda je još uvijek, barem u očima svoje publike, balansirala na rubu izvedbe pod krinkom prave ludosti. Kasnije se i funkcija dvorske lude profesionalizira te se zna tko je izvođač, a tko publika.

Sličan pomak može se pratiti i u pučkim i ritualnim praksama. Weimann objašnjava postepeni prijelaz od nepredstavljčkih (*non-representational*) do predstavljčkih (*representational*) načina izvedbe: „Iako je funkcija kršćanskih obreda i ritualnih elemenata i dalje bila jaka, nova svijest o čovjekovoj poziciji u fizičkom svijetu i nova perspektiva o društvenim, fizičkim i uzročnim uvjetima njegova postojanja pojačavali su utjecaj mimetskih radnji i simboličkih interpretacija. Što se svjetovna svojstva stvari i čovjekova društvena priroda više gledaju iz dramske perspektive, to se opisno i nedramsko predstavljanje epizoda Starog i Novog zavjeta postepeno sve više napuštalo, a uslijedilo je novo kazališno jedinstvo jezika i gesta, fizičkih i mentalnih procesa, te neverbalnih i verbalnih izvedbi.“⁷⁸ I publika i izvođači postaju svjesni izvedbe, a profesionalizacijom glumačkog zanimanja glumci preuzimaju na sebe uloge koje su dotad izvodili odabrani ljudi, većinom mladi, samo u određena, praznička razdoblja kada je zajednica priređivala slavlja i karnevale. Tada profesionalci preuzimaju taj zadatak, a izvedba se prenosi s ulica i trgova, gdje bi trajala dani i uključivala cijelu zajednicu, na pozornice gdje se razlika izvođača i publike izoštrava na one koji su plaćeni za svoj posao i one koji si mogu priuštiti prisustvovanje izvedbi.

⁷⁸ Weimann (1978), p. 59 „While the function of Christian worship and the element of ritual action remained alive and strong, a new awareness of man's position in the physical world and a new perspective on the social, physical, and causal conditions of his existence increased the scope of mimetic action and symbolic interpretation. Where the temporal quality of objects and the social nature of man were apprehended dramatically, the more descriptive and undramatic paraphrasing of the Old and New Testament episodes was increasingly abandoned and a new theatrical unity of gesture and language, physical and mental processes, nonverbal and verbal performances, resulted.“

Međutim, taj prijelaz iz totalne uloge nije bio trenutačan za ludu. Weimann navodi primjer Richarda Tarltona koji je savršeni primjer komičnog glumca⁷⁹. Tarlton je, naime, balansirao na granici dramske iluzije i stvarnosti jer „čak i kada se dramska iluzija u potpunosti ne razbija, međuigra umjetnosti i stvarnosti postaje i tema i metoda drame“⁸⁰, a Weimann tu ludinu funkciju naziva „double-dealing function of the clown“ tj. objašnjava je kao sposobnost da luda igra zadanu ulogu lika u drami, ali u isto vrijeme ostaje prisutan i kao komični glumac kojeg publika poznaje. Luda se zato poigrava tim dvostrukim odnosom, kao i odnosom s publikom, te se koristi principom višestruke svjesnosti⁸¹ kako bi utjelovila samog sebe kroz *mimesis mimesis* i tako istraživala stvarnost kroz imitaciju imitacije.⁸² Za razliku od Tarltona, William Kempe i Richard Armin više se nisu pojavljivali na pozornici toliko kao lakrdijaši sami, nego su već predstavljali potpuno razvijene dramske uloge koje su u Shakespeareovim dramama bile integrirane u dramsku cjelinu.⁸³ Međutim, uz ulogu lude uvijek je vezan problem podvojenosti. Na primjer, zanimljivo je razmotriti slučaj Lude u *Kralju Learu*. Većina kritičara slaže se da Luda pripada kategoriji Shakespeareovih *wise fools* ili mudrih luda. Za njegov lik, kao i za lik lude općenito, karakteristično je da svoju ludost prebacuje na druge, pa se tako Lear ljuti na njega jer ga naziva ludom („Lear: Zar me ti ludom zoveš, momče?; Luda: Sve si druge naslove razdao, a s ovim si se rodio.“⁸⁴), a nešto prije toga Luda nudi svoju kapu Kentu („Luda: Čujte, bit će najbolje, ako uzmete moju kapu.“⁸⁵). U tom slučaju, glumac koji glumi Ludu igra čovjeka koji glumi ulogu dvorske lude tj. hini da je lud tako što se u svojoj ludosti pretvara da nije on taj koji je lud nego svoju ludost prebacuje na druge likove. To je samo jedan od mnogobrojnih primjera kako luda kao izvođač može obitavati nekoliko razina, što u svijetu dramske iluzije, što probijajući tu istu iluziju i pokazujući se publici kao izvođač.

Naravno, jedna od funkcija lude ipak ostaje održavati vezu s publikom, bilo izravnim obraćanjem i izravnim referencama, bilo olakšavanjem razumijevanja dramske radnje kroz svoju ulogu i komentare. U razbijanju četvrtog zida svakako je veliku ulogu imala i ludina pozicija na samoj pozornici. Weimann preuzima terminologiju srednjovjekovnog kazališta i postavlja razliku između pojmova *locus* i *platea* u renesansnom kazalištu – *plateom* nazivajući neutralni prostor, bliži publici, koji služi za lakrdije, ali i propitkivanje same kazališne iluzije,

⁷⁹ Za razliku od komičnog lika.

⁸⁰ Weimann (1978), p. 189 „Even when the dramatic illusion is not completely broken, the interplay between art and reality becomes both the object and the method of the drama“

⁸¹ Weimann preuzima izraz „principle of multi-consciousness“ S.L.Bethella (Weimann (1978), p. 190)

⁸² Ibid, p. 190

⁸³ Ibid, p. 192

⁸⁴ Shakespeare, *Kralj Lear*, (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/kralj-lear>) p. 24

⁸⁵ Ibid, p. 23

dok je *locus* dio pozornice gdje se postavlja dramska iluzija, simbolička radnja i prenosi ideologija određenih likova. Stoga se *platea* čini kao idealna pozicija za našeg lakrdijaša kojemu nije strana niti uporaba konvencija kao što je *aside* tj. govora na stranu/za sebe. Weimann ističe govor u stranu kao jedan od najvažnijih rekvizita lude jer njime ne samo da obnavlja vezu s publikom kojoj daje potrebne informacije o radnji, nego njime i stvara tzv. ekstradramatski trenutak kojim razbija dramsku iluziju, a time i propitkuje kazališne konvencije, stvara ironični odmak koji pomaže razumijevanju lika. Uz govor u stranu već je spomenuto da u razdoblju kada stupa na pozornicu luda razvija svoju igru jezikom do savršenstva. Dosjetke, zagonetke, izvrtanje idu ruku pod ruku s pjesmom, plesom i vragolanskim podvalama. Ti elementi vrlo su važni, pogotovo za elizabetansko kazalište u kojem nema scenografije, pa se atmosfera i scena oblikuju kroz sam jezik – a ludina uloga je da tu scenu oboji šarolikim bojama.

Također, Weimann spominje termin *Figurenposition*⁸⁶ koji ne označava samo glumčevu fizičku poziciju na pozornici, nego i njegov govor, radnje, odnos s drugim glumcima i razinu stilizacije kojom se služi. *Figurenposition* lude, kao što smo već vidjeli, usko je vezana uz upotrebu pučkih konvencija i na neki se način izdvaja od ostalih. No, jednako tako, Weimann tvrdi da sličnu *Figurenposition* imaju, barem kod Shakespearea, likovi koji su, zbog svojeg ponašanja ili svojih osobina, izgubili dotadašnji društveni status. Često se to događa zbog hinjenog ili pravog ludila koje zahvaća lik. Luda stoga dijeli posebnost svoje *Figurenposition* s likovima kao što su Hamlet, Lear ili Edgar, što ukazuje na njezinu važnost. S tih posebnih pozicija oni uvlače publiku u radnju i grade već spomenutu komplementarnu perspektivu kojom propitkivanje istine postaje dijelom same dramske strukture, koristeći se npr. konvencijom *apartej*: „Dramske slike glavnih sukoba postižu veću dubinu kada su prikazane i kao mimetsko predstavljanje i kao samoizražajno utjelovljivanje; jer se kroz tu metodu publika uvlači u napeto područje između riječi i njihova značenja, laskanja i kritika, čarolije i razbijanja te iste čarolije.“⁸⁷ Pozicioniranost na margini tu grupu posebnih likova, u koje spada i luda, u isto vrijeme udaljava od ostatka dramskog svijeta, ali im ta izopćenost daje i određenu moć subverzije.

⁸⁶ Weimann (1978), p. 230

⁸⁷ Ibid, p. 226 „Dramatic images of central conflicts achieve a greater depth when subjected both to mimetic representation and self-expressive enactment; for through this mode the audience is drawn into the tensions between words and their meaning, flattery and criticism, enchantment and disenchantment.“

7. O margini i njezinim mogućnostima

Kao što se već spomenulo, festivali i pučka slavlja mogli bi se smjestiti u liminalna, a time i opasna područja. Jednako je tako i luda, najbolji predstavnik pučke kulture, liminalna figura. Victor Turner liminalnost označava kao nevjerojatno ambivalentnu kvalitetu – s jedne strane, oni koju obitavaju liminalna područja izopćeni su iz društva, nalaze se u stanju (u plemenskim društvima to stanje je trenutno) ne-položaja, a time nemaju ni društvenu moć koja dolazi s društvenim položajem. S druge strane, njihova izmještenost omogućuje im drukčiji pogled na svijet, a bez društvenog položaja nema ni društvenih odgovornosti koje sputavaju, pa u toj fazi nastupa određena sloboda. Pomiješana s elementima igre koji također naseljavaju to područje, sloboda u tom području čini pojedinca opasnim po društvenu strukturu jer postoji mogućnost kulturne inovacije i stvaranja novih značenja i simbola, što može utjecati na postojeći društveni sustav⁸⁸. I Laroque napominje da su pučka slavlja vrijeme „pučkih fantazija“, potaknutih utopijskim mitovima o starim vremenima obilja i jednakosti, pa jednake motive pridaje i pobuni.⁸⁹ Pučka slavlja bila bi, u nedostatku boljih sredstava, oblik pučke pobune protiv vladajućeg društvenog poretka, pa luda, kao kralj karnevala, postaje predvodnik revolucije. Laroque čak navodi da Shakespeare pokazuje i tu drugu stranu slavlja, povezivajući ga s motivima masakra, kanibalizma i smrti. No, Bahtin nas podsjeća da je prava narodna kultura smrt prihvaćala kao dio života, kao dio uvijek nezavršenog procesa pokreta, gdje se smrt i život pretaču jedno u drugo, a „individualnost je u stadiju pretapanja“⁹⁰. Razorna moć festivalskih obreda zastaje na rubu uništenja da bi se pretočila u pozitivni, obnoviteljski nagon. Luda propitkuje, razigrava i izmješta perspektive, ali ipak nema nagon za uništavanjem. Srednjovjekovna luda podsjeća narod na postojanje „drugog života“, grotesknog, zaigranog, neslužbenog, i prihvaća ga kao sastavni dio ljudskog postojanja. Stoga treba biti oprezan kada se govori o subverzivnoj moći lude jer se treba podsjetiti da ona obitavana svim razinama društvenog života, a ne samo pučkoj. Ona caruje nad pučkim festivalima, karnevalima, ali vidimo je i u Crkvi, kao kralja biskupa koji parodira liturgiju. Prisutna je i u plemićkim kućama, gdje zamjenjuje gospodara kuće kao *Lord of Misrule*; na sveučilištima razigrava akademsku hijerarhiju, a na dvorovima je neizostavan pratilac vladara. Ona je u isto vrijeme i *pharmakos* i onaj koji se ruga *pharmakosu*, ali to ne znači da potiče na revoluciju: „Nema ničega u ludi što je u osnovi bogohulno ili buntovno. Naprotiv, ona čak služi kao čimbenik očuvanja društva jer ispravlja pretencioznu taštinu službene razine društva, služi kao ispušni ventil nereda, te kao

⁸⁸ Turner, Victor (1989) *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec, p. 178

⁸⁹ Laroque (1991), p. 249

⁹⁰ Bahtin (1978), p. 35

zdrav poticaj osjećaju potajne duhovne neovisnosti od nečega što bi inače bila nepodnošljiva tiranija okolnosti.⁹¹ Welsford napominje da popularnost lude ne počiva toliko na subverziji vanjskih, društvenih elemenata, koliko na unutrašnjim, duševnim kontradikcijama u svakom čovjeku. Luda nas podsjeća da smo i spiritualna, ali i tjelesna bića, i božanska djeca, ali i životinje. Njena moć proizlazi iz činjenice da ludu prepoznamo kao svojevrzni alter-ego, prepoznamo sami sebe kao propalice, neznalice i lakrdijaše, a smijeh koji proizlazi iz toga, smijeh je upućen nama samima.

No, njezina specifična pozicija neizostavno ju dovodi u dodir s ostalim marginalnim skupinama. Već se spomenulo da su različiti pravni tekstovi pitanje ludosti dovodili u vezu s nedostatkom govora, pa su lude i luđake u statusu izjednačavali s djecom, ali i ženama. Na kraju krajeva, i Crkva je ludost u ikonografiji prikazivala često kao ženu, a motiv pomahnitilih djevice (*vierges folles*) poznat je još i od dionizijskog kulta Menada. Također, jednako kao i luda, figura žene balansira na osjetljivoj granici – ponekad se povezuje s mudročcu (*Dame Wisdom*), ali puno češće sa samom ludošcu, kao *Madame Folly* ili *Mère Sotte* i *Sotte-Folle* u sotijama. Erazmo Rotterdamski poziva se na Platona kada govori o „izrazitoj ludosti njenog [ženskog] pola“⁹².

Naravno, problem ženske marginalnosti mnogo je kompleksniji i nije tema ovoga rada. Veza između ženskosti i ludosti pitanje je koje se provlači kroz nebrojene feminističke teorije. Ludost, melankolija i histerija dugo su se smatrale tipično ženskim bolestima te su se kroz stoljeća te bolesti tako i prikazivale. Carol Thomas Neely naglašava da je ludilo u kazalištu izrazito rodno obilježeno jer u njemu muškarci i žene različito sudjeluju⁹³. Daje primjer Ofelijina ludila koje se koristi fragmentiranim izrazom pučkog, kolokvijalnog karaktera, za razliku od Hamletova hinjenog strukturiranog ludila. Razlika naravno postoji zbog hinjenosti jednog i autentičnosti drugoga, ali Thomas Neely nastavlja da žensko ludilo, za razliku od muškog, gotovo uvijek izaziva rodnu interpretaciju. Ofeliju zahvaća ludilo jer je žena, dok je Hamletovo ludilo politizirano. No, razlog tomu nije samo hinjenost ludila kod Hamleta jer jednaku politizaciju susrećemo i u liku kralja Leara. Muško ludilo može se izliječiti, i to pomoću

⁹¹ Welsford (1935), p. 317 „There is nothing essentially immoral or blasphemous or rebellious about clownage. On the contrary it may easily act as a social preservative by providing a corrective to the pretentious vanity of officialdom, a safety-valve for unruliness, a wholesome nourishment to the sense of secret spiritual independence of that which would otherwise be the intolerable tyranny of circumstance.“

⁹² Erazmo Rotterdamski (1980), p. 25

⁹³ Thomas Neely, Carol (1996) *Documents in madness*, (u *Shakespearean Tragedy and Gender*), Indiana University Press, p. 95

„homosocial cure for men by men“⁹⁴, dok žene umiru lude. I dok je prikazivanje ludila u kazalištu pomoglo njegovom boljem medicinskom i sekularnom razumijevanju i odmaklo ga od nadnaravnih interpretacija, ono je također i pomoglo njegovoj rodnoj obilježenosti: „Dajući ludilu jezik, kazalište je doprinijelo procesu u kojemu je ono postalo sekularno, medicinsko i rodno stanje.“⁹⁵ Dakako, to isto kazalište može utjecati i na promjenu te slike, no zasad je očito da luda i ženskost obitavaju u zajedničkom prostoru, koristeći se atributima onog drugog – luda ženskošću, a ženskost ludošću.

⁹⁴ Thomas Neely (1996), p. 95

⁹⁵ Ibid., p. 95 „By providing a language for madness, the theater contributed to the process whereby it gradually became a secular, medical and gendered condition.“

8. Zaključak

„O ne dajte da siđem s pameti, Nebesa blaga! Svijest mi ostavite! Ja ne bih htio sići s pameti!“⁹⁶zaziva Lear na početku tragedije *Kralj Lear*, predstavljajući ludost kao najgori mogući razvoj događaja. No, ludost će ga ipak zahvatiti i svrstati u čitav red luda koji se pojavljuju u istoj drami, ali i u istom razdoblju. Međutim, Learova tragična invokacija pokazatelj je da je ludost, već kod Shakespearea, postala nepoželjnim članom društva jer, za razliku od srednjeg vijeka, počinje imati negativni predznak. Srednjovjekovlje je uklopilo lakrdijaše u strukturu svoje pomno istkane kulturne tapiserije, povezujući je sa svim aspektima društva i dopuštajući ludi da izvrne svijet naopako. Jer samo ako je i taj naopaki pogled na svijet uključen, poredak stvari u svemiru ima smisla. Luda je stoga predstavnik komplementarnog načela, koje svojom groteskom i sveobuhvatnim smijehom pomaže svijetu da se obnovi kroz ritualno ruganje. No, konci te tapiserije u kasnijoj renesansi počinju pucati, a individualizam zamjenjuje dotadašnje vjerovanje u međupovezanost elemenata. Luda, pozvana u središnje pažnje i postavljena na pozornicu baš zbog svoje nevjerojatne kazališnosti, u samom kazalištu gubi svoju dotadašnju funkciju – umjesto da dopunjava i gradi, da pridonosi razvoju integralnog pogleda na život, ona sada postaje donositelj istine, satirični komentator koji skida maske, tragični vjesnik prave stvarnosti. A prava stvarnost uključuje opadanje ritualnih praksi, rast znanstvene misli i vjere u moć pojedinca – društvo koje se radikalno mijenja. I zaista, kao što Celia u *Kako vam drago* kaže: „Tako mi vjere, istinu govoriš. Jer otkako je ušutkano ono malo pameti što je lude imaju, ono malo ludosti što je mudraci imaju uvelike se pokazuje.“⁹⁷

Ovaj rad pokušao je dočarati prijelaz lude s jedne funkcije na drugu, njezinu važnost kao društvene figure, te važnost njezine gipkosti kao izvođačke figure. Kazališnost ju je učinila idealnim prenositeljem onoga što Bahtin naziva narodnom kulturom srednjeg vijeka i renesanse, a time i karnevalskog načela koje promovira smijeh kao nositelj svijeta. Ovaj pokušaj analize razvoja i kazališne funkcije lude svakako je nepotpun i nedorečen, no cilj mu je djelomično i bio pokazati kako lakrdijaška snaga leži baš u toj misterioznoj liminalnoj neuhvatljivosti.

⁹⁶ Shakespeare, *Kralj Lear*, (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/kralj-lear>)

⁹⁷ Shakespeare, *Kako vam drago*, (u *Sabrana djela Williama Shakespearea: Komedije*), (2007), Zagreb, Matica hrvatska, p. 929

„Vidim da očekujete epilog. Ali ste sasvim ludi ako mislite da se ja još sećam šta je bilo u onoj gomili reči koju sam istresla pred vas. Stara izreka glasi: „Mrzim druga u piću koji se svega seća.“ A ja vam kažem: „Mrzim slušaoca koji se svega seća.“ Stoga ostajte zdravo, slavni poklonici Ludosti, pljeskajte, živite, pijte!“⁹⁸

⁹⁸ Erazmo Rotterdamski (1980), p.105

9. Literatura

- Adam de la Halle (1989) *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Flammarion
- Bahtin, Mihail (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit
- Barber, C.L. (1972) *Shakespeare's Festive Comedy*, USA, Princeton University Press
- Burckhardt, Jacob (1997) *Kultura renesanse u Italiji*, Zagreb, Prosvjeta
- Burns, Elizabeth (1972) *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*, New York, Harper & Row
- Conn Liebler, Naomi (2002) *Shakespeare's Festive Tragedy*, USA, Routledge
- Erazmo Roterdamski (1980) *Pohvala ludosti*, Beograd, Izdavačka radna organizacija „Rad“
- Gringore, Pierre *Le Jeu du Prince des Sots*
(<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435024755233;view=1up;seq=286>)
- Laroque, Francois (1991) *Shakespeare's Festive World*, UK, Cambridge University Press
- Shakespeare, William *Kako vam drago*, (u *Sabrana djela Williama Shakespearea: Komedije*), (2007), Zagreb, Matica hrvatska
- Shakespeare, William *Kralj Lear* (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/kralj-lear>)
- Shakespeare, William *Na Tri kralja* (<http://lektire.skole.hr/knjige/william-shakespeare/na-tri-kralja-ili-kako-hocete>)
- The Oxford illustrated history of theatre*, ed. Russell Brown, John (1997) New York, Oxford University Press
- Thomas Neely, Carol (1996) *Documents in madness*, (u *Shakespearean Tragedy and Gender*), Indiana University Press
- Tillyard, E.M.W. (1998) *The Elizabethan World Picture*, London, Pimlico
- Turner, Victor (1989) *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec
- Weimann, Robert (1978) *Shakespeare and the popular theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, USA, The Johns Hopkins University Press
- Welsford, Enis (1935) *The Fool, his social and literary history*, New York, Farrar and Reinhart (<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106016956879;view=1up;seq=9>)